

Reflexiones sobre Palladio en España

por Pedro Navascués Palacio

La traducción al castellano del Palladio de James S. Ackerman, responde al interés creciente que sobre el gran arquitecto vicentino se viene observando entre nuestros estudiantes de arquitectura y estudiosos del arte en general. Es esta una realidad que debemos hacer patente con la natural satisfacción, ya que para quienes hace dos décadas estábamos en las aulas universitarias, Palladio era, junto con Vignola, un simple arquitecto manierista que, en cierto modo, se agotaba en sí cerrando el ciclo del Renacimiento italiano. No es menos cierto también que la bibliografía que proporcionó una nueva lectura sobre Palladio se ha producido precisamente a lo largo de esos veinte años, potenciada desde el *Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio"*, de Vicenza, que a través de sus cursos, Boletín y "Corpus Palladianum" ha conseguido recuperar un Palladio de dimensiones insospechadas, como pudo verse en la formidable "Mostra Palladiana", en 1973 (1), y como promete ser el centenario de la muerte del gran arquitecto que se celebrará en el próximo año 1980.

Este alejamiento de la compleja problemática que suscita y desencadena la obra de Palladio puede deberse, efectivamente, a la poca atención concedida por nuestra bibliografía a un determinado tipo de cuestiones historiográficas, pero también pudiera estar inconscientemente justificado por la distancia conceptual y formal que separa a Palladio de nuestra realidad arquitectónica. Esta afirmación encierra el germen de una breve polémica en torno al tema de si Palladio ha tenido o no, una resonancia suficiente como para incluir, en algunos momentos y lugares, la arquitectura española dentro de la órbita de influencia palladiana, como ha ocurrido en otros países, no todos, de Europa y América. Para

despejar esta incógnita haría falta un largo estudio todavía por hacer, pero cuyo resultado final nos atrevemos a intuir ya desde aquí.

Hace unos años, en 1955, Pevsner sostenía en el XVIII Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Venecia, que la corriente palladiana había tenido "poca voce in Spagna", apoyándose en el propio testimonio de René Taylor que confirmaba este punto de vista (2). Ello fue rebatido y puntualizado más tarde por Kubler (3), muy especialmente en dos comunicaciones presentadas al V Curso "Andrea Palladio", en 1963, bajo los epígrafes "Palladio y El Escorial" (4) y "Palladio y Juan de Villanueva" (5). Apoyando la tesis de la efectiva influencia de Palladio en España, los argentinos Ramón Gutiérrez y Graciela M. Viñuales publicaron un breve e interesante trabajo sobre "La fortuna del Palladio in Spagna" (6), en el que dieron a conocer la existencia de una serie de manuscritos con la traducción en castellano de los libros de Palladio. Últimamente, el norteamericano Th. F. Reese, en su magnífica obra sobre Ventura Rodríguez, llega a afirmar la procedencia palladiana de muchas de sus composiciones, sosteniendo que don Ventura fue quien preparó el camino del "revival" de Palladio a Juan de Villanueva (7). Con este último nombre llegamos al único arquitecto que, a nuestro juicio, realizó una obra conceptualmente ligada a Palladio, como ya estudiaron el profesor Chueca y C. de Miguel (8). De este modo a la tesis de Pevsner y Taylor se contraponen las de Kubler y otros autores, que han rastreado la huella de Palladio en España, a todo lo cual añadiremos ahora precisiones y datos nuevos de interés. Para ello haremos un discurso cronológico del tema, atendiendo tanto a la posible praxis arquitectónica de raíz palladiana, como al campo erudito de las ediciones

de la obra teórica, citas y paradigmas académicos.

Para Kubler el palladianismo en España aparece en un primer momento localizado en El Escorial, de mano de Herrera, trasladándose luego hacia Valladolid, todo ello entre 1560 y 1565, aproximadamente. En su opinión, Palladio debió de preparar, hacia 1566-1567, un proyecto para la iglesia de El Escorial, proyecto que no se llevaría a cabo pero que dejaría algunas huellas en la realización definitiva. Estas, siempre según Kubler, son perceptibles en la fachada con la solución nártex-sotocoro, en la que llama "sala tetrástila" bajo el propio coro, los huecos termal es y, finalmente, la organización de la obra de cantería, la cual se llevó a cabo en la propia cantera en lugar de hacerse a pie de obra como era costumbre. Este último aspecto, que fue novedad introducida por Herrera en la obra de la iglesia de El Escorial, en 1576, según nos cuenta el P. Sigüenza, ya la recogió Llaguno, anotando luego Ceán que "Herrera había visto sin duda el cap. X del primer libro de Palladio, que trata del modo 'che tenevano gli antichi nel far gli edifici di pietra', donde explica el modo con que los ejecutaban, labrando con perfección los lechos y juntas, y dejando a medio labrar los paramentos exteriores para perfeccionarlos después" (9). Esta agudísima observación de Ceán la rebatió, inexplicablemente, Kubler que afirmaba que Palladio no habla de ello en el referido capítulo sino en todo caso en el III del mismo Libro Primero. Lo cierto es que el capítulo III no dice nada que pueda relacionarse con el tema en cuestión, mientras que en el X, como bien apuntaba Ceán, Palladio comenta su punto de vista sobre cómo debieron alcanzar los antiguos tanta perfección en sus fábricas, describiendo la terminación de la labra y pulido de las piedras "già messe in opera" (10).

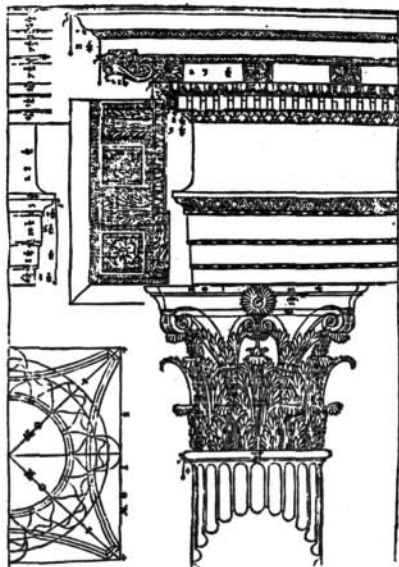
Sobre las estimables razones que Kubler apunta para probar el carácter palladiano de la iglesia de El Escorial, sin ánimo de analizarlas pormenorizadamente, tienen a nuestro juicio, distinta firmeza, pues como él mismo reconoce, por ejemplo, el tema del sotocoro cuenta con antecedentes en la arquitectura conventual española del siglo XV, haciendo así inútil salir de Castilla para encontrar su origen. El que una parte de ese sotocoro actúe de nártex-logia en la fachada ofrece efectivamente más problemas en cuanto a antecedentes locales, pero creo que hay más afinidad con Alberti (San Sebastián de Mantua) y Cesariano (reconstrucción de la Basílica de Fano), que con la Villa Godi propuesta por Kubler. De cualquier modo la fachada de la iglesia de El Escorial plantea



Portada de la primera edición en castellano, hecha por Francisco de Praves. 1625.

serios problemas de filiación, evidenciándose una vez más la gran dificultad que, en general, supuso para los arquitectos del siglo XVI el diseño de la fachada del templo. La paradoja del proyecto de Herrera para esta fachada, sin mezcla de palladianismo alguno a nuestro entender, es que adoleciendo fuertemente de unidad en su alzado, representa un esfuerzo colosal que cristalizaría en el formidable proyecto para la catedral de Valladolid, como ya señaló el profesor Chueca (11).

Por lo que se refiere a la "sala tetrástila", denominada así por Kubler, de la iglesia escorialense, ésta excede con mucho por su vigor, composición y carácter, a los posibles prototipos palladianos. Por una parte no puede llamarse con propiedad "tetrástila" a esta zona de la iglesia porque no son columnas sino pilares los que apean su cubrición, con lo cual no quiero apuntar aquí una mera incorrección de expresión sino esencialmente conceptual, ya que la columna es en Palladio una constante exigencia interna del proyecto que en modo alguno puede transliterarse. El carácter de los otros tetrástilos palladia-



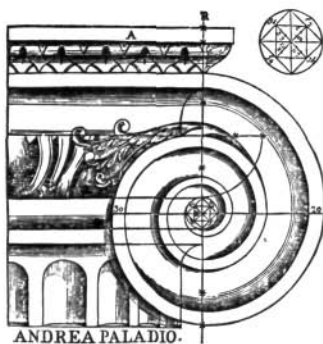
Orden Corintio. Del Libro Primero traducido por Francisco de Praves. 1625.

nos, el de Villa Pisani, por ejemplo, con un fuerte sabor entre clásico y neoclásico, cuya gracia máxima radica en la transparencia espacial que ofrece el ritmo equilibrado y sereno de las cuatro columnas, se nos aparece como radicalmente distinto de los machones "necesarios" bajo la célebre bóveda plana de El Escorial.

Finalmente, diremos que la hipótesis de que las ventanas termales llegaron a El Escorial a través de Palladio, nos parece algo débil ya que aquéllas fueron un elemento común en el lenguaje del manierismo. Conocida las constantes intervenciones, trazas y demás elementos de origen italiano en la obra de El Escorial, resulta hoy muy difícil adscribir la paternidad de éste y otros elementos al arquitecto vicentino, sin negar con ello que no hubiera mezclados entre tantos proyectos y pareceres "qualche derivazione del suo pensiero" (12).

Otra situación muy distinta es la que se produce en el terreno teórico, aunque también con grandes limitaciones. La obra escrita de Palladio fue muy pronto conocida entre nosotros. Hay que admitir

que al igual que otros tratados de arquitectura de origen italiano, éste de Palladio corrió entre nuestros arquitectos, y que son varias las bibliotecas que junto a las diferentes ediciones de los Vitruvio, Alberti, Labacco, Serlio, etcétera, contaron inmediatamente con la edición veneciana de 1570, de "I Quattro Libri dell'Architettura" de Andrea Palladio. Pero este interés se acrecienta cuando a los pocos años de aparecer la obra de Palladio algunos de nuestros arquitectos iniciaron su traducción, muy posiblemente con la idea de preparar una edición en castellano. Así ocurrió muy principalmente con la traducción de Juan de Ribero Rada, hecha en 1578, es decir ocho años después de la edición veneciana (13). El esfuerzo que supone la traducción de una obra de este tipo debió de inclinar a Ribero hacia la adopción de fórmulas clasicistas, esto es, lo que entonces se llamaba "romano" frente al paradójico "moderno" que equivalía a gótico tardío. La discusión entre lo "romano" y lo "moderno" acompañó a Ribero en algunas ocasiones, entre las que es muy conocida la suscitada con motivo de su presencia, en 1589, en la obra de la catedral nueva de Salamanca (14). Al final imperó el "moderno" y quedó lo "romano" para mejor ocasión. Cuando Ponz comenta las vicisitudes de la continuación de la fábrica de la catedral salmantina, recuerda las conocidas palabras del cronista Gil González Dávila, referidas a Ribero, al que consideraba como "uno de los más excelentes maestros en la facultad de arquitectura, que ha tenido España" (15), y a continuación añade el propio Ponz que "acaso entenderá Gil González que la excelencia de Ribero era para este género de arquitectura gótica, pues ya en aquel tiempo habían florecido o florecían en la mejor y más grandiosa arquitectura los Toledos, los Bustamantes, los Covarrubias, los Vergaras y otros muchos repartidos por el reino y estaban ya hechas fábricas muy considerables y magníficas en todo él según el mejor gusto del arte". Ponz evidentemente no llegó a saber que Ribero, a quien regatea su valía, era nada más ni menos que uno de los primeros traductores de Palladio en Europa, y que las fábricas en donde no existía el compromiso de continuar una obra "moderna" mostró un severo clasicismo "romano", utilizando los órdenes clásicos y resucitando la columna como elemento portante. Así se deduce de obras como las Casas Consistoriales de León (1585) o el imponente del claustro procesional de San Benito el Real de Valladolid. Ahora bien, y es esta una cuestión principal, ¿hay palladianismo en la obra



El orden jónico según Palladio, de Fray Lorenzo de San Nicolás.

de Ribero? La respuesta es negativa. Ribero se acercó a un lenguaje clasicista pero en absoluto palladiano.

La mera utilización de los órdenes no indica nada concretamente palladiano, sino en todo caso una actitud decidida de emplear el nuevo lenguaje "romano". En el caso de Ribero este lenguaje se castellaniza pronto, como ocurre en el Ayuntamiento leonés, fijando una trayectoria que, a mi juicio, tiene su arranque en Juan Bautista de Toledo para reaparecer en el paño central de la fachada del Ayuntamiento de Toledo (1613-1614), de Jorge Manuel Theotocopuli, muy emparentada con la citada obra de Ribero. Como único indicio palladiano cabría observar el modo de tratar el friso del orden jónico que, como propugna el arquitecto vicentino, tiene un perfil abombado. Por lo demás ni la proporción de los órdenes y huecos, composición general, etc., nada recuerda a Palladio. Lo mismo podría decirse del soberbio claustro vallisoletano de San Benito, donde igualmente se da una superposición de órdenes pero introduciendo unos ritmos, con las parejas de columnas sobre los machones, que resultan anormales en la concepción palladiana.

Ribero llegó a utilizar la columna completamente exenta en una de sus últimas obras, la logia (1599) del convento de San Esteban de Salamanca, a donde por cierto llevó de nuevo el problema del "moderno versus romano". Sin embargo, lejos de resucitar las pantallas columnarias de Palladio más bien recuerda las composiciones brunelleschianas (16). Posiblemente sea ésta, junto con la Galería de Convalecientes de El Escorial, una de las más bellas composiciones de nuestra arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI, pero tampoco en este segundo caso hay Palladio sino Serlio.

Es importante, antes de abandonar el siglo XVI, recordar que a los nueve años de la muerte de Palladio ya corrió entre nosotros, impresa y traducida una obra del gran arquitecto, el "Tractado de las antigüedades de Roma", acompañando al *Libro de las Maravillas de Roma*, de Girolamo Franzini. La traducción al castellano se llevó a cabo en Roma, en 1589, y es la primera que en Europa se hace de este escrito de Palladio (17). El escrito ni sus grabados tuvieron el menor eco entre nosotros.

El infructuoso intento de encontrar una imagen seria de Palladio reflejada en nuestra arquitectura hizo decir a Kubler que "Valladolid fue indudablemente el centro de la tradición palladiana en

España durante el siglo XVII" (18), citando los nombres de los Tolosa, Nates, Praves y Brizuela. Sin embargo, todo esto debe revisarse porque las obras de estos y otros arquitectos activos en Valladolid y su región están claramente emparentadas, bien con la nueva fábrica de la catedral herreriana, bien con los prototipos vignolescos, cuando no son mezcla de ambas corrientes, según se ve en obras tan representativas como el interior de la Colegiata de Villagarcía de Campos o la iglesia de Santa Cruz en Medina de Rioseco (19). Evidentemente, el nombre de Valladolid está unido al de Palladio, en el siglo XVII, porque en esta ciudad se publicó por vez primera parte de "I Quattro Libri", pero antes de analizar esta cuestión que es larga prefiero pasar al terreno de la edificación y anotar brevemente lo que afirma Kubler sobre el palladianismo de Juan Gómez de Mora en la Clerecía de Salamanca, donde quiere ver el influjo de la solución dada por Palladio a la Sacristía de San Giorgio Maggiore de Venecia, al colocar la sacristía detrás del presbiterio, si bien él mismo reconoce que existen precedentes, en la arquitectura española, tan importantes como el de la iglesia del Hospital de la Sangre de Sevilla (20). El P. Ceballos rebatió igualmente este pretendido influjo, así como la afirmación de que el coro colocado tras el altar era igualmente una solución palladiana, cuando en realidad el coro del presbiterio de la iglesia de la Clerecía de Salamanca se colocó alrededor del altar a raíz de la expulsión de los jesuitas en pleno siglo XVIII (21).

Más largo resulta el capítulo de Palladio y nuestros libros de arquitectura en el siglo XVII, pero entiéndase bien, sin salir de los propios libros. Dejando ahora a un lado la problemática que envuelve la paternidad de ciertas traducciones parciales y manuscritas de Palladio, señalemos la primera traducción al castellano, hecha por el arquitecto Francisco de Praves, y publicada en Valladolid, en 1625, con el título "Libro Primero de la Arquitectura de Andrea Palladio. Que trata de cinco Ordenes para fabricar, y otras advertencias" (22). La edición de Praves tiene realmente un interés extraordinario en todos los sentidos, desde la propia dedicatoria al poderoso don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, hasta el motivo expuesto por el traductor en el prólogo, donde Praves dice "La necesidad de saber el Arte de la Arquitectura, me a obligado (para mejor entenderla) a estudiar la lengua Toscana, y traduzir algunos autores, que están escritos en ella, en la nuestra Castellana, para que con menos trabajo, y

más facilidad se entiendan los preceptos de esta ciencia: entre los cuales han sido los cuatro libros de la arquitectura de Andrea Palladio, que a mi juicio es uno de los mejores que an escrito desta materia".

El libro hubo de pasar por la censura del Consejo Real, quien pidió al arquitecto Pedro de Lizargárate, empleado en las obras reales de El Pardo, Aranjuez y Panteón de El Escorial, que diese su parecer. Lizargárate contestó que cotejándolo con la edición italiana, "así en la lectura, como en las figuras de Architectura", encontró que estaba "traducido muy bien, y concuerda con su original: y es muy útil y provechoso para todos los naturales destos Reynos". Es decir, está clara la estima de Palladio, que todavía se acrecienta más, cuando leemos las curiosísimas décimas que el doctor Luis Mexía de la Cerda dedica a Praves "no menos Noble que excelente artífice", y que se comentan por sí solas:

"Praves, de Palladio muerto
a España con llave de oro
le a descubierto un tesoro
largos siglos encubierto.

.....

Números y cantidades,
hazen tales proporciones,
que son sus demostraciones
símbolo de sus verdades
Recíprocas amistades,
a los dos, dan lauro ygal,
que Praves, con su caudal,
da a Palladio nueva vida
y el con alma agradezida
A Praves haze inmortal"

Esto último enteramente cierto porque como dice Llaguno "si Praves no hubiese dado al público la traducción del primer libro de Andrea Palladio, sólo sabríamos que había sido arquitecto del Rey" (23), dado lo exiguo de su obra. Praves preparó a continuación la traducción del Libro Tercero, cuyo manuscrito, de 1625, se conserva en la Biblioteca Nacional (24), pero que no llegó a publicarse, como tampoco los anunciados Vitruvio de Barbaro y el libro de "Cortes de Fábricas de Cantería y otras cosas". ¿Razón? Es difícil de averiguar, pero puede ser cierto lo apuntado por Llaguno sobre que "el mal despacho del libro le retraería de publicar los demás" (25).

Con Praves terminan en el siglo XVII los intentos de la traducción de Palladio, si bien ello no quiere

decir que el arquitecto italiano desaparezca de la escena teórica de la arquitectura española. Al contrario, pienso que desde aquí Palladio alcanza una estima muy concreta para nuestros arquitectos, en función de lo que es menos palladiano, lo menos personal e interesante: el lenguaje de los órdenes clásicos. Indudablemente el Palladio que interesó a nuestros arquitectos del siglo XVII, e incluso del XVIII, fue el Palladio aparente, fue la guarnición de los órdenes, pero nunca los sistemas compositivos o los grandes temas arquitectónicos del palacio de ciudad, la villa suburbana, etc. Palladio quedó como una "autoridad", como un efectivo Vitruvio moderno, pero que a su vez no podía competir —entre nosotros— con el peso teórico y práctico de un Vignola.

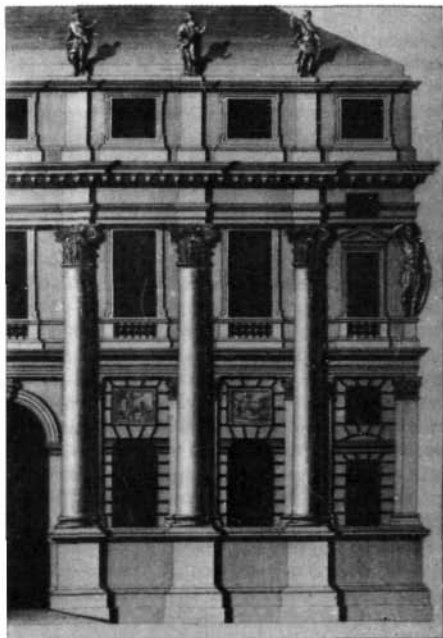
A Palladio lo encontramos en la mayor parte de las librerías de nuestros arquitectos de este siglo XVII, desde Jorge Manuel Theotocopuli (26) a otros más modestos y menos conocidos como Tomás Román o Marcos López (27), sin faltar en algunas bibliotecas tan significativas como la de Rodrigo Caro (28). ¿Qué utilidad podía tener para aquellos y otros muchos arquitectos los libros de Palladio? A nuestro juicio poco más que aquella parte del Libro Primero relativa a los órdenes. De ello es buen testimonio el uso que hacen de él hombres como Fray Lorenzo de San Nicolás o Simón García. Fray Lorenzo de San Nicolás, en la "Segunda Parte del Arte y Uso de la Arquitectura", dedica a Palladio un capítulo por cada uno de los cinco órdenes, hallando que este arquitecto "distribuye a mi ver con términos más claros que los demás autores la orden Toscana" (29). Es decir, aunque anuncia el contenido de los restantes libros de Palladio, sólo traduce parcialmente lo referente a los órdenes, gustándole el modo de distribuir el toscano, si bien reproduce en tres planchas el orden jónico, porque Palladio es "el que mejor de esta orden ha escrito" (30).

Es conocida la serie de objeciones que el arquitecto Pedro de la Peña presentó al Consejo Real sobre el "Libro Primero del Arte y Uso de la Arquitectura" (Madrid, 1633), de Fray Lorenzo de San Nicolás, y aunque el Consejo no le impidió vender el libro, sí le obligó a contestar públicamente a Pedro de la Peña. Entre las objeciones de éste se encontraba la censura a los cinco órdenes propuestos por Fray Lorenzo, diciendo "que hay mucho y muy bueno escrito por Vignola, Andrea Palladio y otros" (31), es decir Palladio aparece como una autoridad exclusivamente en relación a los órdenes. Cuando más adelante Fray Lorenzo

justifica ahora la inclusión de los cinco órdenes según cinco autores distintos, entre los que Palladio representa el jónico, añade que ello es para que "los que desean saber no tengan necesidad más que de mi libro" (32), con lo cual implícitamente dejaba excluido todo lo que Palladio encarna más allá de la simple erudición de los órdenes.

El interesante "Compendio de la arquitectura", que data de 1681 y se debe, en la parte que aquí interesa, al arquitecto salmantino Simón García, hace igualmente referencia a Palladio en varias ocasiones pero siempre en función de los órdenes o de otras cuestiones que no exceden el Libro Primero de Palladio: "Seguiré en la distribución de estos 5 órdenes, a Sebastiano, a Andrea Palladio, a Fray Lorenzo, que todos aluden a Bitrubio como peritroca de la arquitectura" (33).

Esta reiterativa identificación de Palladio con una moderna sistematización de los órdenes clásicos, o dicho de otra manera, el desconocimiento en nuestro siglo XVII del gran arquitecto que fue Palladio, puede quedar patentizado en una ocasión única para descubrirlo cuando, en 1617, aparece en Barcelona el "Libre dels secrets de Agricultura, Casa Rústica y Pastoril" que el propio autor, Fray Miguel Agustín, tradujo al castellano, "recopilat de diversos autors Antichs y Moderns, de llengües Llatina, Italiana y Francesa" (34). El Libro Cuarto de esta obra se dedica a la Casa de Campo, ocasión singular para aprovechar la tipología de la villa palladiana, especialmente en el capítulo en el que se describe la "forma y fábrica de la casa de campo" (35). Pero al adentrarse en él encontramos una vulgar casa de labranza, muy lejos de cualquier imagen culta. Baste recordar que para Fray Miguel Agustín, "en una casa de Campo, el mejor aposento debe ser la cocina y después la entrada o azaguan de la casa" (36). Si se piensa igualmente en la disposición general propuesta por este autor, debiéndose hacer un cuadro grande "cerrado de muro, para que dentro se pueda hacer la fábrica de vuestra casa", es decir, cerrando todas las posibilidades de integración en el paisaje, que es uno de los valores añadidos de la obra palladiana, veremos que en definitiva se trata de una propuesta rural muy alejada del carácter culto y refinado de la arquitectura de Palladio. Aquí vuelve a surgir una importante cuestión de fondo: ¿No será que Palladio no tuvo eco en España, no por culpa de los arquitectos, sino porque no se dieron entre nosotros las constantes socioeconómicas y culturales que impulsaron las refinadas "vi-



Palladio: Palacio Valmarana (Vicenza). De la edición de Ortíz y Sanz.



Retrato de Andrea Palladio. Grabado por T. López Enquidemos.

illas" italianas los "châteaux" franceses o las "country houses" inglesas? Es por aquí por donde hay que buscar la razón final de la ausencia de Palladio en España.

Hasta la creación de la Academia de Bellas Artes, Palladio siguió figurando en las librerías de nuestros arquitectos y citándose como autoridad en pareceres e informes, cuando paradójicamente la arquitectura barroca estaba alcanzando la expresión más estridente y anticlásica, la imagen que precisamente vendría a censurar la Academia. Así lo encontramos entre los libros de Teodoro de Ardemans (37), quien además lo cita en su "Declaración y extensión sobre las Ordenanzas que escribió Juan de Torija" (38), o bien nombrado por Jaime Bort, en 1736, en la "Memoria" presentada sobre el remate de la fachada de la catedral de Murcia (39), lo cual no deja de ser sorprendente cuando ésta, de alguna manera, encarna uno de los ejemplos más característicos del que podríamos denominar rococó hispánico. Por los mismos años y en la propia tierra de Bort se publicó el curioso libro de Agustín Bruno Zaragoza, "Escuela

de Arquitectura Civil"; donde se cita varias veces a Palladio nombrando tímidamente una obra concreta: *Basílica de Vicencia* (sic) (40).

La nueva orientación dada a los estudios de la arquitectura en la Academia de Bellas Artes, a mediados del siglo XVIII, intentó un postrer esfuerzo por avivar el siempre débil aliento palladiano. El propio secretario de la Academia, don Antonio Ponç, hace constantes referencias al arquitecto vicentino en su "viaje de España", bien censurando a Conrado Rodulfo, el autor de la "extravagante" fachada de la catedral de Valencia, por haber tomado más cosas de Bernini que de Palladio, bien para excitar la inclusión de sistemas columnarios en la nueva arquitectura: "Ahorra no hay valor para poner un par de columnas en la portada de una casa... de manera que dichos bellísimos miembros de la noble arquitectura han estado casi proscritos... Dé usted una ojeada al Palladio, y después de haber considerado las obras ejecutadas en Italia por sus diseños y las no ejecutadas, unas y otras con tanta decoración de columnas, cierre el libro y váyase paseando a

examinar las nuevas y costosas fábricas recientes en Madrid... a ver cuántas columnas me cuenta en ellas". Palladio era para Ponz "el más célebre de todos los arquitectos después de Vitruvio" (41).

La mejor muestra de este palladianismo académico, de un Palladio que con todo no dejaba de ser el Palladio de los órdenes y de las columnas—Ponz acaba de hablar de "decoración de columnas" (1)—, la encontramos en la obra formidable de José Ortiz y Sanz que, habiendo publicado la interesantísima edición anotada de Vitruvio, en 1787, tradujo y publicó los dos primeros libros de Palladio, si bien la obra apareció en Madrid, en 1797, con el título completo de "Los Cuatro Libros de Arquitectura de Andrea Palladio" (42).

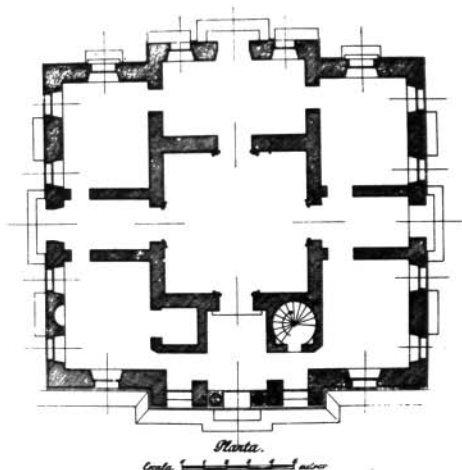
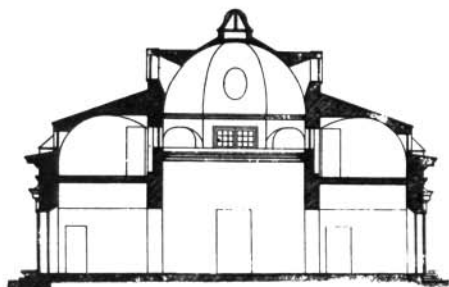
La obra se inserta dentro de una nueva política de textos traducidos que alentó la Academia de San Fernando. Ortiz dedicó el trabajo al Príncipe de la Paz y lleva unas curiosas "Memorias sobre la vida de Andrés Palladio", en las que llega a decir "sin nota de apasionados, que Palladio en cierto modo eclipsó hasta el nombre de los arquitectos que le precedieron después de la restauración del arte; y que ninguno le ha superado de quantos le han subseguido respecto a la belleza de partes, módulos y buen gusto en los perfiles" (43). A continuación hace una breve crítica de algunas ediciones de "I Quattro Libri", diciendo de la de Praves que "no es muy exacta", y ponderando la preparada por Leoni y la de Bertotti Scamozzi. Sobre este último autor nos da la noticia de que, en 1795, se comenzó a publicar en Madrid una copia de su obra "por quadernos de seis estampas", obra que llevaba a cabo Carlos Vargas Machuca, pero que desgraciadamente se interrumpió después del primer cuaderno que había merecido "la aprobación de los inteligentes".

A lo largo del prólogo y en las notas, Ortiz mantiene una actitud fuertemente crítica, en un tono que resulta poco común en nuestro medio académico. Crítica que se dirige tanto a la arquitectura medieval, como al mundo barroco representado por Fernando Galli Bibiena, cuya obra le resultaba a Ortiz "de un gusto churrigueresco". Hasta aquí la postura de Ortiz coincide con la común entre los académicos, pero él va más allá, censurando a veces la propia arquitectura romana e incluso al mismo Palladio. Esto ya no es tan frecuente. Defiende con insistencia el "antiguo", es decir, la arquitectura clásica pero tendiendo a mostrarse más inclinado hacia los prototipos griegos que a los ejemplos romanos, pese a su conocida ortodoxia vitruviana. En este

sentido llega a desaconsejar los órdenes no griegos como el compuesto y el toscano, "de belleza inútil", llegando a discutir al propio Palladio el uso del friso "bombeado", pues "los griegos no lo debieron de usar, ni los romanos, amigos de variar sus invenciones, bombearon los frisos en el mejor tiempo de la arquitectura" (44).

La crítica de Ortiz se va haciendo cada vez más contemporánea hasta alcanzar a Laugier, Milizia y Algarotti, al tiempo que considera "un tejido de puerilidades los Elementi di Architettura Lodoviana". Combate por igual a aquellos que sostenían que la arquitectura es un arte de imitación, como a los que arguyen la inalterabilidad de los modelos clásicos y modernos, poniendo en cuestión el mismo carácter paradigmático de Palladio. Sobre los primeros dice: "Yo no acabo de maravillarme que los autores más expertos de esta facultad (la arquitectura) la hayan hecho un arte imitriciz de la naturaleza porque imita la cabaña que dicen fue la primera habitación del hombre. Debieron probar primero que la cabaña no es artefacto, sino que la naturaleza cria cabañas hechas y derechas" (45). En cuanto a los segundos es Temanza quien personifica el objetivo de su implacable crítica, calificando de "aforismo orgulloso y despreciable" la afirmación hecha por este autor en su "Vida de Palladio", sobre que "Palladio debe ser imitado, no corregido". La posición de Ortiz, enemigo de una preceptiva a ultranza, es clara a este respecto: "Palladio y todos los arquitectos del mundo deben ser imitados en lo que produzcan de bueno, y dexados en lo malo. Palladio conoció la buena arquitectura a fuerza de trabajo y estudio: pero no estuvo libre de defectos, y los cometió más que medianos, si no en la ciencia material del arte, a lo menos en la formal y teórica" (46).

Posiblemente es la censura más fuerte que se haya escrito sobre el arquitecto vicentino, sin embargo creo que su intención va más allá y lo que pretende es excitar, entre los alumnos y profesores de la Academia, una sana crítica para lograr distinguir lo que él llama "lo bueno de lo malo". En esta línea defiende que "con sagacidad y destreza" se pueden introducir modificaciones en el diseño de los órdenes, poniendo de ejemplo la columnata de Bernini en el Vaticano, donde siendo un orden dórico no lleva triglifos "por lo embarazoso de sus leyes". Todo ello da a nuestro Ortiz Sanz una posición verdaderamente singular en la crítica arquitectónica del siglo XVIII, que va más allá de la cómoda y sólida postura académica: aplauso de las licencias de Bernini, defectos



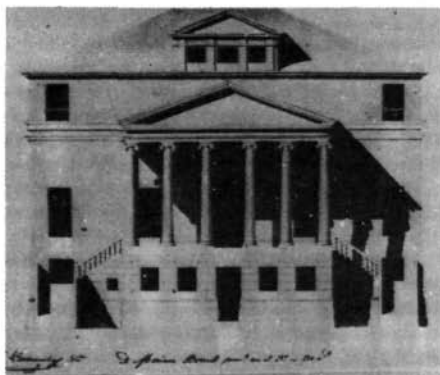
Juan de Villanueva: La Casita de Arriba, de El Escorial (Chueca).

teóricos en Palladio, negación de la "libertad filosófica" de Laugier, Lodoli, Milizia y Algarotti, defensa de los tres órdenes griegos, etcétera.

Con todo, Palladio fue para Ortiz la gran figura de la historia de la arquitectura después de Vitruvio (47). Fue una verdadera lástima que la edición de Palladio por Ortiz (48) quedara reducida a los dos primeros libros, a pesar de lo que escribe L. Puppi sobre que es una edición completa de "I Quattro Libri" (49).

No se debe seguir adelante sin descender al terreno práctico de la arquitectura, sobre todo teniendo en cuenta la actividad de dos de nuestros mejores arquitectos de todos los tiempos: Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva. Nada habría que decir del primero de no haber insistido Reese (50) en la relación Palladio-Ventura Rodríguez, afirmando que nuestro arquitecto basó muchas de sus composiciones en prototipos palladianos, relacionando al Sagrario de la Catedral de Jaén con el palacio G. Capra de Vicenza y el palacio de Boadilla del Monte con la villa Godi, entre otros. La capilla del Pilar de Zaragoza, el Colegio de San Idelfonso o la fachada de la catedral de Pamplona, son otros tantos ejemplos que encierran elementos de origen palladiano. No es este el lugar para analizar una a una todas las afirmaciones palladianas que este autor hace en su magnífico libro sobre Ventura Rodríguez, pero diremos con carácter general que, como en anteriores ocasiones, no sólo por el empleo de pantallas columnarias se es palladiano, pues entonces habría que incluir prácticamente a casi todos los arquitectos neoclásicos y muy especialmente a los dos Villanueva, Hermosilla, Ignacio Haan, etcétera, y la verdad es que todos ellos, conocedores indudablemente de Palladio, no utilizaron un lenguaje que con rigor pueda llamarse palladiano. El propio Reese enfoca mejor el problema cuando reconoce en Ventura Rodríguez elementos de Juvarrá y Vittone, viniendo así a coincidir con la certera visión del profesor Chueca sobre el entronque de don Ventura con la escuela barroca romana (51).

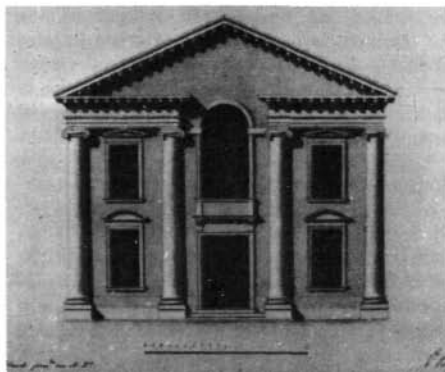
En cuanto a Juan de Villanueva la única vinculación posible con Palladio se produce a través de la concepción de la Casita de Arriba de El Escorial, y digo sólo concepción porque conforme se alza el edificio, desde la planta a las cubiertas, la voz de Palladio se va apagando. En efecto, en esta obra temprana de Villanueva (1777), de un Villanueva que vuelve de Italia pero que parece más que dudoso que estuviera en Vicenza para conocer la obra de Palladio (52), se ve la



Villa Foscari, por Mariano Borrel y Folch.

característica distribución en planta de nueve ambientes, de los que el central actúa como primario, llevando una solución abovedada que equivale en su altura a las dos plantas del resto del edificio. Hasta aquí el recuerdo de la villa Rotonda es claro, aunque ya se han eliminado elementos tan fundamentales como la alineación ininterrumpida de los ejes de vanos, pero si comenzamos a analizar los alzados, Palladio desaparece repentinamente. Bastaría observar el encaje de las columnas o la solución de las cubiertas para comprender lo lejos que nos hallamos de aquel arquitecto.

Refugiándonos de nuevo en las aulas de la Academia de San Fernando encontramos, sí, la recomendación del estudio de Palladio, por parte incluso del propio Ventura Rodríguez, la obligación de los pensionados en Roma de familiarizarse con la obra teórica de Palladio, el envío a la Academia de San Carlos, de los Libros de Palladio (53) y sobre todo los trabajos de los alumnos copiando el "Ornamento del Templo de Antonino y Faustina por Palladio", las "Partes en grande del capitel y cornisamento de uno de los ángulos de la Fachada del Templo de la Casa Cuadrada de Nimes según Palladio", etc. (54). Algún poso palladiano debió de quedar en los Haan, Pérez, Aguado, Cuervo, etcétera, pero tan diluido que resulta imposible aislarlo, especialmente teniendo en cuenta que el Palladio teórico tenía dentro de la Academia un poderoso rival: Vignola. Indudablemente fueron Serlio y Vignola quienes consiguieron eclipsar a Palladio en nuestro país. La propia Academia nunca propuso para concurrir a los premios de arquitectura temas palladianos y sí, en cambio,



Villa Barbaro en Maser, por Antonio Blanch.

sujetos vignelescos. Vignola siempre era más claro, más accesible y más barato por el número grande de ediciones que circularon. En este sentido es muy elocuente el testimonio de Valzania, cuando en el prólogo de sus "Instituciones de Arquitectura", disculpándose por no expresarse con claridad, aconseja hacerse "con un Vignola que con poco coste cualquiera puede tener" (55).

Las únicas composiciones que conozco, a nivel escolar, gestadas sobre la obra de Palladio, más allá del estudio de los órdenes y de la réplica de las antigüedades romanas, se deben a los discípulos del arquitecto barcelonés José Casademunt Torrents (1804-1868), discípulo y sucesor, a su vez, de Cellés (56) en la dirección de las enseñanzas de arquitectura en la Lonja de Barcelona. Casademunt, que pasa por ser uno de los introductores del neomedievalismo en la arquitectura barcelonesa (57), debió de ser, sin embargo, un entusiasta de Palladio, a juzgar por los dibujos acuarelados de sus alumnos, tales como Mariano Borrel y Folch o Antonio Blanch. El primero con una interesante interpretación de la Villa Foscari, o Malcontenta, y el segundo haciendo más severa la fachada del cuerpo del "padrone" de la villa Barbaro en Maser. En este clima debieron de surgir muchas de las "torres" suburbanas barcelonesas donde, junto a arquetipos franceses, se perciben débiles ecos de un Palladio que nunca llegaría a arraigar entre nosotros.

Notas

- (1) P. Navascués, "La Mostra Palladiana", *Goya*, 1973, núm. 116.
- (2) N. Pevsner, "Palladio e l'Europa", en *Venezia e l'Europa. Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Venecia, 1956, p. 93, nota 4.
- (3) G. Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, vol. XIV de la col. "Ars Hispaniae", Madrid, 1957. En esta obra ya apuntaba el autor algunas cuestiones de posible vinculación palladiana. Vid. pp. 17, 18, 52, 80, 140 y 261.
- (4) G. Kubler, "Palladio e l'Escorial", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura*, 1963, vol. V, pp. 44-52.
- (5) G. Kubler, "Palladio e Juan de Villanueva", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura*, 1963, vol. V, pp. 53-60.
- (6) R. Gutiérrez y G. M. Viñuales, "La fortuna del Palladio in Spagna", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura*, 1971, Vol. XIII, pp. 320-329.
- (7) Th. F. Reese, *The Architecture of Ventura Rodríguez*, 2 vols; Nueva York, 1976. Vid. vol. 1, p. 134.
- (8) F. Chueca y C. de Miguel, *La vida y las obras de Juan de Villanueva*, Madrid, 1949. Vid. pp. 92, 136, 137 y 141.
- (9) Llaguno-Ceán, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, 1829, vol. II, p. 124. Ceán traslada en los Documentos, pp. 310-313, el testimonio del P. Sigüenza.
- (10) A. Palladio, *I Quattro Libri*, Venecia, 1570, L. I, cap. X, p. 14.
- (11) F. Chueca, *La catedral de Valladolid*, Madrid, 1947, pp. 119-130.
- (12) G. Kubler, "Palladio e l'Escorial" cit. en nota 4 p. 49.
- (13) Esta traducción manuscrita se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Sección de manuscritos, sig. 9248. De ella dio cuenta a fines del pasado siglo F. Picatoste y Rodríguez en sus *Apuntes para una biblioteca científica española del siglo XVI*, (Madrid, 1891) y recientemente R. Gutiérrez y G. M. Viñuales en la ob. cit. en nota 6.
- (14) F. Chueca, *La Catedral Nueva de Salamanca*, Salamanca, 1951 pp. 183-184.
- (15) A. Ponz, *Viaje de España*, ed. Aguilar, p. 1083.
- (16) Así lo vio ya F. Chueca en su *Arquitectura del siglo XVI*, vol. XI de la col. "Ars Hispaniae", Madrid, 1953, p. 106.
- (17) G. Franzini, *Libro de las Maravillas de Roma. Dedicado al Santísimo S. N. Sixto V...* Siguele el *Tractado de las Antigüedades de Roma por Andrés Paladio todo traducido en Castellano*, Roma, 1589.
- (18) G. Kubler, "Palladio e Juan de Villanueva", cit. en nota 5, p. 54.

- (19) Sobre estos aspectos vid. Chueca, ob. cit. en nota 11, pp. 165-175. La fijación exacta del palladianismo en Valladolid la esperamos ver más claramente delimitada en el trabajo de Agustín Bustamante: "En torno al clasicismo. Palladio en Valladolid", *Archivo Español de Arte* (en prensa).
- (20) P. Navascués, *El libro de Arquitectura de Hernán Ruiz el joven*, Madrid, 1974, pp. 32 y 55.
- (21) A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, *Estudios del barroco salmantino*, Salamanca, 1969, pp. 65 y 85.
- (22) Existen ejemplares de esta primera edición en la Biblioteca Nacional, Sección de Raros, sign. 16097, y en la Biblioteca del Colegio de Arquitectos de Madrid, sign. XVII.
- (23) Llaguno, ob. cit., vol. III, p. 143.
- (24) Sección de Manuscritos, sign. 7373.
- (25) Llaguno, ob. cit., vol. III, pp. 144-145.
- (26) F. de B. San Román, "De la vida del Greco", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1927, n.º 9, p. 90.
- (27) V. Tovar, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pp. 303 y 325.
- (28) J. P. Etievre, "Libros y lecturas de Rodrigo Caro", *Cuadernos Bibliográficos*, Madrid, 1979, vol. 38, p. 53.
- (29) Fray Lorenzo de San Nicolás, *Segunda Parte del Arte y Uso de la Arquitectura*, s. l., s. a., (Madrid, 1665), p. 59.
- (30) Vid. nota anterior, pp. 2-3.
- (31) Vid. nota 29, p. 7.
- (32) Vid. nota 29, p. 8.
- (33) Simón García, *Compendio de la arquitectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano*, Ms. de la Biblioteca Nacional, sign. 8884. Existe una edición preparada por J. Camón y publicada por la Universidad de Salamanca, 1941. Vid. pp. 73 y 102-104.
- (34) Fray Miguel Agustín, *Libro de los secretos de Agricultura, Casa de Campo y Pastoril*, Zaragoza, 1646. La obra conoció varias ediciones posteriores hasta entrado el siglo XIX.
- (35) Vid. nota anterior, p. 377 y ss.
- (36) Vid. nota 34, p. 366.
- (37) M. Agulló, "La biblioteca de don Teodoro Ardemans", *Primeras Jornadas de Bibliografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976, pp. 672 y 675.
- (38) T. Ardemans, *Declaración y extensión sobre las Ordenanzas que escribió Juan de Torija*, Madrid, 1719, p. 30.
- (39) E. Gómez Piñol, "Jaime Bort y la fachada occidental de la catedral de Murcia: algunas consideraciones sobre la índole estilística de su diseño", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1977, vol. II, p. 508.
- (40) A. Bruno Zaragoza, *Escuela de Arquitectura Civil*, Valencia, 1738, pp. 38-39, 50 y 77.
- (41) A. Ponz, ob. cit. en nota 15, pp. 228, 326, 1435 y 588.
- (42) J. Berchez tiene en preparación un extenso estudio sobre Ortiz y Sanz, en el que aportará algunas novedades sobre las vicisitudes e interrupción de esta edición de "Los Cuatro Libros" de Palladio.
- (43) J. Ortiz y Sanz, *Los Cuatro Libros de Arquitectura de Andrés Palladio*, Madrid, 1797, p. lx y X. Es esta una edición cuidadísima intervinieron varios grabadores en las láminas: Manuel Alegre, V. Pascual y Pérez, José Rico, Castro, Francisco de Paula Martí, Gálvez, P. Nolasco Guscó, Francisco Suria y sobre todo Vicente López Enguidanos, autor del retrato de Palladio que se incluye, el cual a su vez está tomado del que acompaña la obra de E. Arnaldi: *Delle Basiliche antiche, e specialmente di quella de Vicenza*, Vicenza, 1769.
- (44) Ortiz, ob. cit., p. 23, nota 31.
- (45) Ortiz, ob. cit., p. 29, nota 37.
- (46) Ortiz, ob. cit., p. 63, nota 36.
- (47) La preferencia de Vitruvio sobre Palladio queda patente cuando en su *Vitruvio* (Madrid, 1787) señala: "Digan ahora los genios sistemáticos, si no es más fácil conservar en la memoria el método de Vitruvio en la construcción de cada miembro arquitectónico que el de Viñola, Serlio, Palladio y demás modernos" (p. 72, nota 18).
- (48) Menéndez Pelayo, en su *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, 1974 (4 ed.), vol. I, p. 1535, nota 1, cita unas "Instituciones de arquitectura según los principios de Vitruvio y Palladio", que Ortiz y Sanz dejó manuscritas. Sin embargo, la noticia, tomada de la *Biblioteca Valenciana* de Fuster (Valencia, 1830, T. II, p. 427), dice "de Vitruvio y del Antiguo", no "de Vitruvio y Palladio" como recoge Menéndez Pelayo.
- (49) L. Puppi, "Bibliografía e Letteratura palladiana", *Catálogo della Mostra Palladiana*, Venecia, 1973, p. 180.
- (50) Reese, ob. cit. pp. 68, 100, 130-131, 134 y nota 156.
- (51) F. Chueca, "Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana", *Archivo Español de Arte*, 1942, núm. 52, pp. 185-210.
- (52) Vid. nota 8, p. 92.
- (53) Cl. Bédat, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse, 1973, pp. 13, 183, 198, 216 y 344.
- (54) P. Navascués, *Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, pp. 44 y 66. El prestigio de la autoridad de Palladio en el medio académico llevó a algunos arquitectos a retratarse con los libros de Palladio. Así sucede con el retrato que Vicente López hizo a Isidro González Velázquez, conservado en el Museo de la Academia de San Fernando.
- (55) F. A. Valzania, *Instituciones de Arquitectura*, Madrid, 1792, prólogo, s.p.
- (56) En el conocido discurso de Antonio Cellés inaugurando los estudios de arquitectura en Barcelona, se cita igualmente a Palladio. A. Cellés y Azcona, *Discurso que de la abertura de la Escuela Gratuita de Barcelona...*, Barcelona, 1817, pp. 19 y 32.
- (57) J. F. Rafols, *El arte romántico en España*, Barcelona, 1954, pp. 77 y 251.